



Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

41 | Printemps/Été 2013
CRITIQUE D'ART 41

Notes sur l'alternatif

Judith Delfiner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8296>

DOI : 10.4000/critiquedart.8296

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 24 juin 2013

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Judith Delfiner, « Notes sur l'alternatif », *Critique d'art* [En ligne], 41 | Printemps/Été 2013, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8296> ; DOI : 10.4000/critiquedart.8296

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Notes sur l'alternatif

Judith Delfiner

RÉFÉRENCE

Hélio Oiticica and Neville D'Almeida: Block-Experiments in Cosmococa – Program in Progress, Londres : Afterall ; Cambridge : MIT Press, 2013. Sabeth Buchmann, Max Jorge Hinderer Cruz

Alternative Histories: New York Art Spaces 1960 to 2010, Cambridge : MIT Press ; New York : Exit Art, 2012. Sous la dir. de Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski

Caroline Maniaque-Benton, French Encounters with the American Counterculture 1960-1980, Londres : Ashgate, 2011, (Studies in Architecture)

- 1 La parution récente de deux ouvrages ayant trait à la contre-culture américaine des années 1960-1980 et ses répercussions sur l'art d'aujourd'hui relance la réflexion sur la notion d'alternatif. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960 to 2010*, sous la direction de Lauren Rosati et Mary Anne Staniszewski, et l'ouvrage de Caroline Maniaque-Benton, *French Encounters with the American Counterculture 1960-1980* ont en effet pour point commun de mettre en lumière une histoire parallèle et mal connue de la création américaine qui s'est construite dans l'ombre d'une scène artistique triomphante.
- 2 Le catalogue d'exposition *Alternative Histories* entend retracer l'histoire des galeries et espaces alternatifs new-yorkais sur six décennies, de 1960 à 2010. Cette recension méthodique a pour objet de rendre compte des tentatives d'artistes réunis au sein de collectifs - souvent éphémères - visant à lutter contre le conservatisme culturel et les impératifs marchands propres à un pouvoir centralisateur dénommé *mainstream*. Plus de cent quarante lieux et projets (expositions, performances, publications, librairies, etc.) sont ainsi répertoriés sur une période d'un demi-siècle de création. Assorti d'un cahier de treize entretiens de personnalités fondatrices de ces espaces ou ayant participé à leur organisation, l'ouvrage s'appuie sur des sources de première main qui révèlent un travail documentaire conséquent. Des précurseurs - comme la Judson Memorial Church - à la

fondation, en 2010, du réseau en ligne OurGoods qui met en contact artistes, designers et artisans, dans le but de faciliter la création de projets indépendants, le catalogue tente d'établir une généalogie de ces espaces, de leur émergence dans la seconde moitié des années 1950 jusqu'à leurs plus récents avatars, dématérialisés par la culture du numérique. En dépit de leur évolution, ces lieux évoquent l'histoire d'une opposition à un pouvoir politique conformiste régi par les lois du capitalisme dont l'esthétique normative répondrait aux exigences d'un marché en pleine expansion. Regroupés par décennies, ils font état des moments-clés de cet antagonisme : de la formation des différents mouvements d'émancipation des années 1970, aux années 1980 marquées par un conservatisme politique et social caractéristique des administrations Reagan puis Bush, pour conclure sur ses mutations depuis les années 1990, à l'heure d'Internet et des avancées technologiques. Ce souci d'exhaustivité confère à l'ouvrage un format proche de l'anthologie, mettant à disposition un ensemble important de données jusqu'alors éparses voire inaccessibles.

- 3 L'ensemble soulève néanmoins une question essentielle qui a trait à la définition de la notion d'alternatif. Si Papo Colo, dans son essai « Alter the Native » souligne la co-dépendance du *mainstream* et de l'alternatif, l'ouvrage expose une vision de ce dernier comme entité à part entière dont il s'agirait à présent de construire le récit. De ce fait, l'opposition consubstantielle d'avec le normatif n'est pas explorée, le catalogue donnant à suivre les grandes étapes d'une aventure parallèle. Si l'exposition de Marina Abramović (*The Artist is present*) au printemps 2010 au Museum of Modern Art de New York est perçue par les auteurs comme un tournant significatif dans le phénomène d'absorption par le musée des stratégies propres aux espaces alternatifs, il aurait été intéressant de déployer l'histoire de ces relations complexes entre le centre et la marge, d'en révéler les points de contact, voire d'hybridation. Le problème se pose d'autant plus que la période couverte est large ; la notion d'alternatif est ainsi entendue de manière univoque, qu'il s'agisse des années 1960 ou des années 1990, figeant de ce fait une mouvance pourtant toujours fluctuante. Bien que les auteurs soulignent le caractère évolutif de celle-ci, ils ne prennent pas comme central le rapport à la norme considérée comme une entité fixe contre laquelle elle serait, *ipso facto*, opposée. Par la conception de la rétrospective de Marina Abramović qu'un espace tel que Exit Art aurait pu monter quinze ans auparavant, le MoMA témoignerait d'une capacité nouvelle de l'institution muséale à concentrer les deux pôles de l'alternative - une telle tendance s'étant du reste profilée en 2000, lorsque le musée intégra en son sein P.S.1. Forte de ce constat, Lauren Rosati en conclut que l'opposition en tant que telle n'est désormais plus opératoire, d'où la nécessité de parler d'« extra-institutions » pour désigner ces espaces qui proposeraient une approche simplement *autre* que celle des instances souveraines. Peu convaincante, cette notion de supplément repose sur une conception utopique de l'alternative qui, enfin résorbée, aurait fait place à une coexistence pacifique entre les deux polarités.
- 4 L'ouvrage de Caroline Maniaque-Benton montre bien la double face des Etats-Unis, à la fois icône par excellence de la modernité et berceau de la contre-culture. A travers une étude minutieuse, l'auteur expose l'impact qu'ont pu avoir les modèles architecturaux américains basés sur l'écologie, le retour à la nature et la valorisation des cultures ethniques, sur l'émergence d'une contreculture à la française. Passant en revue les différents organes de diffusion de ces modèles de part et d'autre de l'Atlantique entre 1960 et 1980, elle examine notamment la façon dont certaines techniques de construction à partir de matériaux récupérés relevant du bricolage (*do-it-yourself*) firent des adeptes

parmi les architectes français. A cet égard, *La Face cachée du soleil* (1974), ouvrage de Frédéric Nicolas, Marc Vayne et Jean-Pierre Traisnel publié sous le pseudonyme « Le Bricolo Lézardeur » qui comprend des illustrations de Robert Crumb et Ron Cobb, joua un rôle important dans la transmission de principes architecturaux fondés sur des considérations écologiques, en l'occurrence ici, l'énergie solaire. Des architectes tels Georges Maurios ou Pierre Lajus furent séduits par ces techniques d'autoconstruction largement diffusées par le magazine californien *Shelter*, qui paraît dès 1977 dans une version française sous le titre *Habitats*. En exposant l'actualité de telles positions en matière d'écologie et d'énergies renouvelables notamment, l'ouvrage laisse entrevoir les mouvements de balancier entre les polarités centre/marge, portant sur le devant de la scène des positions autrefois défendues par des communautés à contre-courant de l'*American Way of Life*. Si elle recontextualise l'apparition du terme « contreculture » et se penche sur les différentes occurrences du qualificatif « alternatif », l'auteur bâtit son analyse sur une acception commune de ce dernier, dans son opposition principielle au *mainstream*, envisagé comme donnée de base.

- 5 L'ouvrage de Sabeth Buchmann et Max Jorge Hinderer Cruz, *Hélio Oiticica and Neville D'Almeida: Block-Experiments in Cosmococa - Program in Progress*, en exacerbant la dimension temporelle de ces installations, permet de recentrer le débat autour de la notion de temps (et non plus simplement d'espace). Sous ce titre est regroupée une série de neuf environnements « supra-sensoriels » réalisés entre 1973 et 1974, chacun comprenant une projection de diapositives, un enregistrement sonore ainsi que des instructions à l'attention des visiteurs. « Quasi-cinéma », telle est l'appellation forgée par Hélio Oiticica pour désigner ces dispositifs qui déconstruisent le médium filmique en s'arrêtant sur chaque image, d'où le choix du diaporama comme format de projection. A rebours du cinéma commercial basé sur une linéarité qui sous-tend le spectacle, les *Cosmococas* s'offrent comme autant de condensés de temps, l'articulation des images se trouvant exacerbée par la lenteur de la projection (une diapositive toutes les vingt à trente secondes). Les matériaux constitutifs - des images de qualité moyenne - contrastent du reste avec les équipements haute définition de l'industrie cinématographique. Ces éléments tendent à introduire une distance avec le spectateur, obligeant ce dernier à réagir, d'une manière ou d'une autre, à l'environnement. Le point commun entre les différentes séquences projetées dans le cadre de ces propositions ou « Block Experiments » reste la récurrence de portraits d'icônes de la culture populaire déclinés sur divers supports - couvertures de livres et pochettes de disques en particulier - sur lesquels prend forme un dessin réalisé à partir de poudre de cocaïne. Ces volutes blanches superposées perturbent la lecture des photographies et en complexifient le sens. Un tel fil conducteur entre les images appose sur celles-ci une signature de l'artiste directement en rapport avec ses origines brésiliennes. Marquée par le commerce de cette substance, la culture locale resurgit par le biais de ces lignes serpentine qui évoquent la question de l'exil tout comme celle des limites entre interdit et autorisé, public et privé, pratiques artistiques et sous-cultures de la drogue.
- 6 Les diaporamas constituent des séquences non-narratives qui sont projetées en boucle, ne connaissant ni début ni fin. Une telle indéfinition se trouve renforcée par le caractère ouvert des *Cosmococas* en tant que programme *in progress*, susceptible d'accueillir en leur sein toutes sortes d'interventions (performances, lettres, conversations enregistrées, etc.) qui en modifient constamment la forme. Pareille ouverture participe à la construction d'une temporalité remettant en question l'originalité de l'œuvre, toujours différée. La

confidentialité de ces dispositifs, jamais exposés publiquement du vivant de l'artiste, marque un autre attribut de l'alternatif en tant que production secrète, connue d'un cercle restreint d'initiés. L'idée d'expérience y est centrale, comme l'atteste la singularité de la mise en espace des *Block Experiments* comprenant des hamacs, des sièges ou des matelas, voire même une piscine dans *Cosmococas 4 (CC4 Nocagions)* - œuvre hommage à John Cage. Ces environnements sont construits sur le principe d'une sollicitation des sens du spectateur par le biais de pratiques fondamentalement intermédias. Soutenant ne pas percevoir de différence entre les arts, Hélió Oiticica visait l'état de confusion des sens, insistant par exemple sur le caractère « tactile » des images ainsi formées.

- 7 Les *Cosmococas* semblent concentrer un certain nombre d'éléments autorisant une réévaluation du rapport entre *mainstream* et alternatif. En effet, l'affirmation d'une temporalité discontinue, l'absence de narration, le croisement entre culture de masse et traditions vernaculaires, l'insistance sur la notion anti-greenbergienne d'intermédia, ou encore la confidentialité du dispositif constituent autant de caractéristiques permettant de repenser l'écart entre les deux pôles. Dans une lettre de 1971 au cinéaste Ivan Cardoso, Hélió Oiticica décrivait *Trash* - le film d'Andy Warhol et Paul Morrissey - comme « la commercialisation définitive de l'*underground* », une sorte d'embourgeoisement de la marge, preuve de l'instabilité structurelle de toute position à contre-courant.